De twee wegen van de kritiek

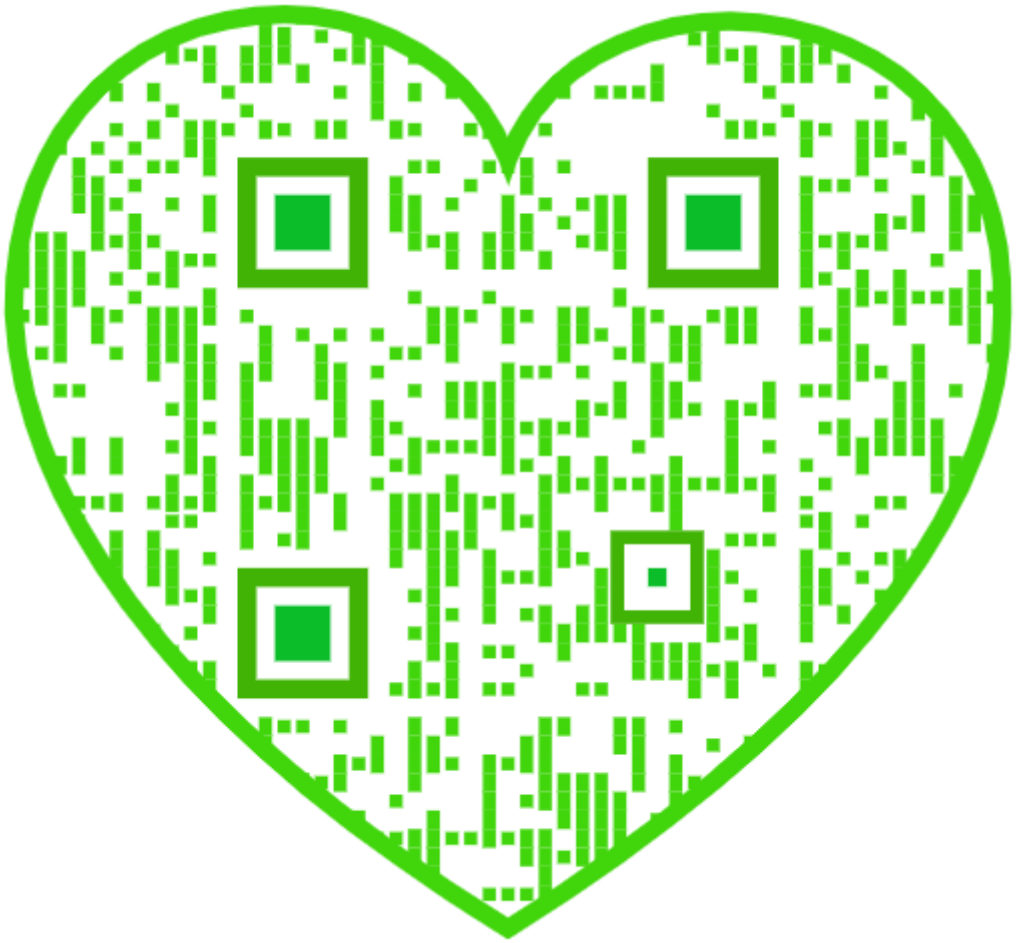
H.A. Gomperts

bron
H.A. Gomperts, *De twee wegen van de kritiek*. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1966

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/gomp002twee01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[De twee wegen van de kritiek]

Mijne Heren Curatoren,
Mijnheer de Rector Magnificus,
Dames en Heren Docenten en Studenten
en andere zeergewaardeerde aanwezigen,

Conrad Busken Huet schreef 98 jaar geleden: ‘De nieuwere litterarische kritiek onderscheidt zich van die der *Letteroefeningen* weleer, voornamelijk hierdoor dat zij in elk auteur van eenige beteekenis een belangwekkend menschelijk wezen ziet. Hare leer is, dat een schrijver juister gewaardeerd wordt, naarmate men zijne werken meer als een uitvloeisel van zijn aard, en hemzelf nadrukkelijker als een kind beschouwt van den maatschappelijken toestand, te midden waarvan hij geboren is en geleefd heeft, of voortgaat te leven.’

‘Die methode’, aldus Huet, ‘heeft ongetwijfeld hare schaduwzijden. Zij stelt de kritiek bloot aan het verwijt, in den loop des tijds *mauvaise langue* te zijn geworden; en de beschuldiging is dikwijls verdiend. Er staat tegenover dat, door haar toedoen, de gezigteinder der literatuurgeschiedenis veel ruimer is geworden, en het grondig beoordelen van een schrijver, in onze dagen, historische en zedekundige oefeningen eischt, waaraan vroeger slechts bij uitzondering gedacht werd. Onze kritiek is eene moeijelijke methode; en zulke methoden zijn de slechtste niet.’[1]

Huet stelt hier twee soorten van literatuurbeschouwing tegenover elkaar: de beoordeling van het werkstuk naar regels van smaak, naar blijken van getoonde vaardigheid en geleerdheid, dat is de kritiek der Letteroefeningen en de literatuurbeschouwing, die in zijn tijd de nieuwere kritiek kon worden genoemd, die bij een opmerkelijk geschrift op zoek ging naar de belangwekkende menselijkheid van de auteur en die verder dan de auteur speurde naar de maatschappelijke omstandigheden die hem voortgebracht zouden hebben. Het is duidelijk, dat Huet bij deze uiteenzetting niet alleen dacht aan Sainte-Beuve en diens veelzijdige, vooral biografisch gerichte kritiek, maar ook aan de theorie-

en van Taine die aandacht voorschreven voor afkomst, milieu en tijd.

Huet is in ons land niet de eerste die in zijn literatuurbeschouwing uitgaat van het in de vorige eeuw door Buffon geproclameerde principe van de eenheid van stijl en schrijver.[2] Jacob Geel huldigt hetzelfde beginsel, als hij in 1838 een boutade van de jonge Nicolaas Beets kritiseert, waarin deze op een voor hem karakteristieke manier stelling neemt tegen de vooruitgang. In een stuk, waarin de Leidse hoogleraar Geel de Leidse student Beets achtereenvolgens toespreekt als oude paai, oude heer, afgeleefde man, papa, grootpapa en overgrootvader, schrijft hij ook nog deze volzin:

'Daar het nu eenmaal mijne monomanie is, te gelooven dat de mensch en zijn stijl één moeten zijn, heb ik U eene eer willen aandoen, met die identiteit bij U te veronderstellen.'[3]

De eenheid van mens en stijl. Natuurlijk ligt die gedachte meer voor de hand als het om essayisten gaat, om schrijvers die uit eigen naam sprekend hun opinies formuleren, dan bij de auteurs van verhalen, gedichten en toneelstukken. Voor Montaigne bestaat er geen twijfel, dat hij het best kenbaar is uit zijn boek, niet alleen omdat hijzelf er het onderwerp van is, maar ook omdat op die plaatsen, waar hij over kennis en lectuur schrijft, niet de stof van belang is, maar de manier waarop hij dat doet. 'Q'on ne s'attende pas aux matieres, mais à la façon que j'y donne.[4] 'Laat men niet zeggen, dat ik niets nieuws heb gebracht,' zegt Pascal. 'De schikking van de stof is nieuw. Bij het kaatsen speelt de een met dezelfde bal als de ander, maar de een plaatst hem beter.'[5]

Multatuli beklaagde zich, dat zijn verontwaardiging en droefheid zich zo vaak moesten kleden in ''t lappenpak van de satire', terwijl de stijl van zijn brieven toereikend had moeten zijn om hem aan recht te helpen. Hij zegt het niet alleen in de *Havelaar*,[6] maar verwijst ook naar zijn stijl in al dan niet verzonden, al dan niet gepubliceerde ambtelijke epistels. 'Excellentie, is niet Uwe aandacht gevallen op mijn' stijl die den stempel draagt der waarheid?'[7]

Wij mogen ons overigens gelukkig prijzen, dat deze schrijver het narrenpak van de satire en de overige kostumeringen van de kunst niet helemaal versmaad heeft. Hij is niet alleen zich zelf als de gewezen assistent-resident en de zaaier van nieuwe ideeën, maar ook in het ambtsgewaad van ds. Wawelaar, in de sarong van Adinda en onder de pruik van meester Pennewip.

'Rien ne vit que par le style', heeft Sainte-Beuve gezegd volgens Busken Huet, die van mening is dat met dat woord, ondanks zijn zwevende betekenis iets van blijvende waarde wordt bedoeld. 'Multatuli, waar hij op dreef is,' laat Huet daarop volgen, 'bezit die gaaf (van de stijl) in zoo hooge mate dat zijne werken in zichzelf, onafhankelijk van de zaak die er in bepleit wordt, eene reden van bestaan hebben, en men hem liefheeft en bewondert ook wanneer men met hem van gevoelen verschilt.'[8]

Om het werk te doorgronden, moet men de schrijver en zijn omstandigheden bezien. Maar zijn stijl is al voldoende om hem te bewonderen en van hem te gaan houden: ziedaar het critisch credo van Huet. Het is een voorzichtig standpunt dat niet helemaal overtuigt, omdat men zijn denkbeelden evenmin van de schrijver kan scheiden als zijn stijl. Men kan natuurlijk 'van gevoelen verschillen', maar men kan een schrijver als Multatuli niet bewonderen en liefhebben als men dat niet doet met inbegrip van zijn denkbeelden en de zaak, die hij heeft bepleit.

Hoe dit ook zij, Huet heeft zich duidelijk een voorstander betoond van een beschouwingswijze, waarbij het literaire werk-met-stijl verbonden wordt met de auteur, het 'belangwekkend menselijk wezen' dat zich daarin manifesteert.

De beweging van tachtig leidde tot een grotere en intensievere aandacht voor vormproblemen, maar het beginsel van de eenheid van schrijver en werk, van mens en stijl, tastte zij niet aan. Kloos zei het aldus: 'het eerste en onmisbare vereischte van een goed gedicht is dus, dat het een individueele, persoonlijke uitdrukking heeft, kenbaar aan de klank-expressie en aan de beeldspraak; omdat, het

zij nogmaals gezegd, de beste dichter hij is, die het sterkst, dat is het fijnst, dat is het individueelst gevoelt, en dat gevoel het zuiverst weet te uiten.'[9] Van Deyssel hecht belang aan het criterium van de sterke persoonlijkheid, zoals blijkt uit zijn afrekening met Vosmaer: 'Geef eerst eens één literaire kritiek die er door kan, maar houd tot dien tijd toe de dunne soep uwer flauwe gedachten over schoonheid en uw stotterend gekakel over naturalisme enz. voor U. Merkt gij niet, als gij schrijft, dat gij een weeke, zwakke persoonlijkheid zijt?'[10]

Bij Verwey vindt men een tempering van het extreme individualisme, doordat de dichter, 'hetzij hij in zich of om zich ziet' (...) 'niets anders dan verwantschap vindt, verwantschap met het leven in hem, verwantschap met de schepselen die, als hij, door het leven zijn voortgebracht. Hij ondergaat niet, hij doet, want iedere aanraking buiten hem en iedere verzinking in hem zijn een versterking van die persoonlijkheid die door al de krachten van zijn gemoed en zijn geest gevoed wordt.'[11] En Van Eyck trekt uit deze herziene opvatting van de persoonlijkheid de consequentie voor de kritiek, die z.i. 'bijna altijd te formalistisch, d.w.z. te uiterlijk' was: 'Doordringen in de persoonlijkheden, uiteenzetten hoe een bepaalde innerlijkheid haar adaequate uiting *moet* vinden in het kunstwerk, dit bij geheel verschillende wezens bewerkstelligen, het is de eenige juiste kritische methode.'[12]

Van Huet tot Van Eyck is de Nederlandse kritiek gericht op de ontdekking van de schrijver. Pas daarna, na de eerste wereldoorlog, komt aarzelend die andere methode van literatuurbeschouwing naar voren, die het werk los van de auteur, geëmancipeerd van de auteur, bekijkt. Aanleidingen daartoe kwamen uit het buitenland. De symbolisten zijn min of meer bereid de dichter te offeren, te vergiftigen, te vervloeken ter wille van het gedicht. Mallarmé wenst het initiatief te laten aan de woorden; het ideaal van Valéry is een ontmenselijkte poëzie, waarin de dichter een abstract beginsel is geworden. T.S. Eliot proclameert in 1919 in 'Tradition and the individual talent': 'Honest

criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet but upon the poetry.' En in hetzelfde opstel: 'Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.' Een nieuw tijdperk in de Angelsaksische kritiek begint met zijn uitspraak: '... very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet.'[13] Een andere vertegenwoordiger van de nieuwe kritiek, John Crowe Ransom heeft Eliot's positie met enig recht gekenschetst als het herstel van de oude kritiek.[14] Inderdaad mag men er een terugkeer in zien naar een neoclassicisme, dat sinds de 18de eeuw niet meer met zoveel gevoel voor traditie en individueel talent was aangehangen. Onder voorbehoud van het verschil in kwaliteit kan men de kritische methode die Eliot propageerde indelen bij de oude kritiek, die Huet achter zich had gelaten, de kritiek van de Letteroefeningen. In hetzelfde klimaat past het geschrift 'Contre Sainte-Beuve' van Proust.[15] Afkeer van de biografische en psychologische kritiek, waarvan Huet al de schaduwzijde had aangegeven, n.l. de mogelijkheid van schandaal-journalistiek en lasterpraat, bestond natuurlijk speciaal bij hen, die een literaire façade gerespecteerd wilden zien.

Een belangrijker motief voor de terugkeer naar een onpersoonlijke kritiek was de geldige overweging, dat oppervlakkige wetenswaardigheden de aandacht afleidden van steeds gecompliceerder wordende, symbolische teksten, die zonder een geduldige beschouwing ontoegankelijk moesten blijven. In ons land vertegenwoordigden Herman van den Bergh, Martinus Nijhoff, en D.A.M. Binnendijk deze tendens, die o.a. door de felle reactie van het tijdschrift Forum niet tot ontplooiing kwam.

In hoeverre Van den Bergh tot de voorstanders van een overwegend formalistische kritiek moet worden gerekend, is trouwens twijfelachtig. De preoccupaties van zijn *Nieuwe Tucht* wijzen wel in die richting en misschien heeft zijn formule 'dichtkunst is onafhankelijk en autonoom' er ook

wel iets mee te maken.[16] Nijhoff gaf aan de beweging een grondtekst mee, die aan de idealen van Mallarmé herinnert: ‘mijn woorden, stijgend/zingen zich los van hun betekenissen.’[17] Bij zijn schaarse theoretische escapades vindt men die van de vorm met de twee inhouden: ‘een levens-inhoud, een vorm daarvoor en een geestelijke inhoud weer van de vorm; of anders gezegd: een werkelijkheid, een verbeelding en een beeld. (...) Realiteit, expressie, creatie. De stem wordt woord, het woord wordt zang.’[18] Deze theorie vindt weerklank bij Binnendijk, die tevens opmerkt: ‘Poëzie is geen ontroerend spreken, maar een van de aanleiding en den schrijver losgeraakt gewas, een natuurlijk organisme, een bloem.’[19] Kritiek van Ter Braak[20] op Binnendijks denkbeelden met commentaar daarop van Du Perron[21] en Marsman[22] leidde tot Bloems bekende karakteristiek ‘Vorm of vent.’[23] Forum kreeg als beginselprogramma mee: ‘wij kiezen (...) partij tegen de vergoding van de vorm (...) ten koste van de creatieve mens; wij verdedigen de opvatting, dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeling van de kunstenaar.’[24]

Van de na-oorlogse schrijvers namen de vijftigers, ook wel experimentelen genoemd, een tussenpositie in. Blijkens de inleiding van Gerrit Kouwenaar bij ‘Vijf 5tigers’ verwierpen zij de suprematie van de vorm-in-het-algemeen boven de inhoud, waren zij zelfs bezig de scheiding tussen vorm en inhoud op te heffen en maakten zij tot op zekere hoogte gebruik van de meest vormeloze aller methoden, de ‘écriture automatique’. Wel beschouwden zij het gedicht als een autonome aanwezigheid en evenals Mallarmé legde de experimentele poëet volgens Kouwenaar zijn wil niet op aan het woord, maar liet hij zich door het woord de wet voorschrijven.[25]

Een overwegend formalistische kritiek is in ons land voor het eerst systematisch aan de orde gesteld in het tijdschrift Merlyn. Aandacht voor de vorm, voor technische problemen’, zo wordt in de inleiding gesteld, ‘geldt’ (in Nederland) ‘als lichtelijk ongepast. Een rechtgeaard criticus houdt zich met niets minder graag bezig dan met het boek

dat hij bespreken moet; zodra hij de kans schoon ziet, zoekt hij het hogerop of verder weg. De meest verfoeilijke eigenschap van de doorsnee essayist in ons land is zijn neiging nu eens filosoof te spelen dan weer psycholoog, op de ene bladzij als historicus te paraderen en als politicus op de volgende, en vooral één ding tot iedere prijs te vermijden: de behandeling van de tekst die hij voor zijn neus heeft.[26]

Nu geloof ik, dat het goed is bij een kritische bespreking van dit standpunt voorop te stellen, dat een gedetailleerd onderzoek van de tekst, een analyse van de structuur, zoals men gaarne zegt, omdat 'structuur' zoveel inwendiger klinkt dan 'vorm', een nuttige en nodige arbeid is in de vele gevallen waarin die tekst zijn geheimen niet onmiddellijk prijs geeft. Stijlonderzoek en tekstexplicatie zijn van oudsher de bezigheden geweest van de filoloog of de linguist. Zij hebben van het z.g. new criticism dat zich uit de ideeën van Eliot en Richards[27] ontwikkeld heeft, een heilzame impuls gekregen. Hun arsenaal heeft zich uitgebreid. De bijdrage van de new critics aan de tekstanalyse is hun op literaire associaties en meervoudige betekenissen gerichte training, afgestemd als hun fantasie was op het achterhalen van woordspel en dubbelzinnigheid bij de Engelse 'metaphysical poets' en het decoderen van het geheimschrift van de symbolisten.

Sommige beoefenaars van dit vooral in Amerika tussen 1920 en 1950 zeer bloeiende bedrijf hebben de tekstanalyse verdedigd als een voorbereiding tot een meeromvattende filosofische of psychologische kritiek. Anderen hebben beseft, dat de tekstanalyse, die zich tot zuiver formele problemen beperkt, een abstracte en weinig zinvolle bezigheid is.[28] Men kan geen woord hanteren zonder met betekenissen te maken te krijgen, die niet kunnen worden losgemaakt van sensibiliteit, van historisch verband, van maatschappelijke achtergrond, morele bedoelingen en psychologische samenhang. In analyses die werkelijk expliceren zijn deze problemen verwerkt met of zonder medeweten van de analyst.

Typerend is het misverstand, dat aan de redeneringen

van Merlyns redacteur J.J. Oversteegen ten grondslag ligt. Het is onjuist, betoogt hij, als de referentie-punten van een kritisch oordeel in de werkelijkheid liggen buiten het gekritiseerde boek.[29] Hij aanvaardt het bezwaar dat een criticus maakt tegen een boek, omdat er inbreuk zou zijn gemaakt op de psychologische samenhang van één personage.[30] Maar het begrip 'psychologische samenhang' is toch zeker een buiten de wereld van het boek gelegen referentie-punt. Dit is niet alleen een fout die theoretisch geconstateerd kan worden. Hoe subjectief en afhankelijk van toevallige inzichten een begrip als psychologische samenhang' is, blijkt ook in de praktijk van de literatuurkritiek, als men b.v. denkt aan Stoll's mening over Othello, wiens door Iago beïnvloede jaloezie volgens deze realistisch-historisch georiënteerde visie zou berusten op een dramatische conventie, die de psychologische samenhang in Othello doorbreekt.[31] Voor andere, minder historisch en meer psychologisch gerichte critici is die samenhang er wel. Het is in elk geval duidelijk, dat men zulke kwesties niet kan beslissen zonder referentiepunten die buiten het literaire werk gelegen zijn.

Dezelfde criticus neemt in zijn definitie van het literaire werk op, dat de werkelijkheid ervan niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst[32] en daarmee is al heel wat water in de wijn gedaan van een tevoren geproclameerde 'autonomie' van het literaire werk.[33] Maar waarom die buitenwerkelijkheid, waarnaar de binnenwerkelijkheid verwijst, hoewel niet rechtstreeks, niet gebruikt mag worden bij de beoordeling, kan deze criticus niet duidelijk maken. Verder denkende komt hij wel tot de erkenning, dat het gevoel voor consistentie, waaraan de lezer het gelezene toetst, te maken heeft met zijn werkelijkheidservaring. Hij tracht zich dan uit deze moeilijkheid te redden met de scholastieke bewering, dat 'de directe toetsing aan de werkelijkheid heeft plaats gemaakt voor een immanente toetsing.'[34] Het is duidelijk, dat de wil om er een theorie op na te houden en anderen op grond daarvan te bestrijden bij deze criticus zo krachtig is, dat het soms aan zijn aandacht ontsnapt, dat hij geen theorie heeft.

Dat neemt niet weg, dat de praktische kritiek, die de laatste jaren in Merlyn een plaats heeft gevonden, meermalen een waardevolle bijdrage tot een intensievere literatuurbeschouwing heeft opgeleverd, al moet het wereldvreemde terugdeinzen voor een complete menselijke reactie een verarming worden genoemd.

Het is merkwaardig, dat de redactie van dat tijdschrift, die in haar inleiding de controleerbaarheid van kritische uitspraken als desideratum heeft gesteld[35] een vergelijkbare positie inneemt als Raymond Picard in Frankrijk, die de erfenis van Lanson probeert te verdedigen tegen de jonge vernieuwers, die de Nouvelle Critique heten te vertegenwoordigen.[36]

Het is een mooi streven om uitsluitend controleerbare uitspraken te willen doen. Maar wat geldt voor de exacte wetenschappen is daarbuiten niet altijd houdbaar. Het is begrijpelijk, dat er filosofen zijn, die betekenis ontzeggen aan uitspraken die niet bewijsbaar of weerlegbaar zijn. Maar ook dat standpunt kan niet verhinderen, dat sommige antwoorden op vragen, die wij niet kunnen ontwijken, op een subjectieve keuze berusten. De literatuurbeschouwing dwingt voortdurend tot zulke oncontroleerbare antwoorden. De criticus oordeelt altijd op grond van een geheel van persoonlijke ervaringen, controleerbare kennis en aprioristische overtuigingen. Behalve die kennis is het enige controleerbare element in een kritisch oordeel de gelijkheid van de tekst, waarover geoordeeld wordt, aan zich zelf. De betekenis, die aan die tekst gegeven wordt, onttrekt zich al aan de controleerbaarheid, wat eveneens en nog duidelijker geldt voor de waardering die men eraan hecht. Natuurlijk kan men voor een interpretatie een min of meer overtuigend pleidooi voeren, maar dat kan men ook voor een waardeoordeel. Het is juist op dit gebied van onzekerheid en subjectiviteit dat de criticus met de grootste exactheid en de grootste behoedzaamheid te werk moet gaan.

Hier moet de criticus zichzelf ondervragen in zijn relatie tot een tekst, die een bepaald gezicht is van een ander. Niet: wat zou ik moeten vinden, willen vinden of kunnen

vinden, moet hij zich zelf vragen, maar wat vind ik, als ik al mijn sentimenten, belangen en vooroordelen met bewustheid inschakel, wat vind ik, als ik zou moeten antwoorden alsof ik de zekerheid had, dat mijn oordeel in een grote boekhouding over het menselijk gedrag wordt aangetekend en altijd bewaard blijft?

De taak van de criticus bestaat niet uit het doen van controleerbare uitspraken: dat is zijn taakje, zijn elementaire en preliminaire verrichting. Zijn taak en zijn verantwoordelijkheid is het zelfstandig en oncontroleerbaar oordelen, met zijn hoofd, maar ook met zijn hart en zijn ingewanden. Alleen op die manier kan men recht doen aan de betekenis die de literatuur in onze tijd heeft gekregen. De literatuur pretendeert niet alleen te zijn, maar wordt ook meer en meer gezien als het levenscommentaar van een instantie die geen instantie boven zich duldt. Een aanzienlijke hoeveelheid literatuur verwijst niet meer naar theologie of filosofie en vaak verwijzen deze disciplines naar haar. Dat is de uitdaging waarop de kritiek een adequaat antwoord moet kunnen geven.

Welk doel is ermee gediend om te doen alsof een literair werk een zelfstandig bestaan leidt en niet de communicatie is van een auteur met lezers? Wat is het doel van het niet-gebruiken van referentie-punten uit de werkelijkheid? Het opstellen van zulke regels is goed voor puzzelaars, die met hersengymnastiek bezig zijn en met het oplossen van zinloze cryptogrammen.

Hoeveel realiteit, voor de lezer herkenbare realiteit, durft een schrijver aan - dat is een maatstaf, die de kritiek niet kan opgeven. Met realiteit is dan natuurlijk niet bedoeld de realiteit van het sociologisch of psychoanalytisch rapport, maar de emotioneel beleefde, persoonlijk geordende, caricaturaal, satirisch of op een andere manier geselecteerd en georganiseerd, zodat een bepaalde visie van de auteur met zijn sentimenten en zijn conclusies erin is neergelegd, een commentaar of een requisitoir. Zonder elementen die voor de lezer herkenbaar zijn is er geen literatuur en zonder gebruik te maken van die elementen is er geen literaire kritiek.

De bestrijding die Raymond Picard heeft geleverd van de nogal fantastische interpretatie, waarmee Roland Barthes de tragedies van Racine te lijf is gegaan, klinkt overtuigend genoeg.[37] Picard is hier op de vastere grond van de grotere kennis en de beproefde traditie. In enkele andere opzichten lijken mij de opvattingen van Barthes verkieslijk boven die van zijn opponent, b.v. waar hij niet terugdeinst voor psychologisch of sociologisch getinte methodes, die buitentekstuele operaties, waar Picard (evenals trouwens de redactie van Merlyn) zo huiverig tegenover staat.

Aanvaardt men eenmaal, dat men zo veel mogelijk moet begrijpen van het literaire werk met inbegrip van de maker en zijn problemen, dan is het niet moeilijk in te zien, dat verschillende methoden gebruikt kunnen worden om erin door te dringen. Men kan door de deur of door een raam of via het huis van de buren over de dakgoot binnenkomen. Als men ergens anders belandt dan in het bedoelde huis, ligt de fout niet altijd bij de methode, maar vaak bij de toepassing ervan.

Psychologie - en de psychoanalyse in het bijzonder - is een bedrieglijke methode. Zij lijkt snel, maar voordat men het weet, staat men in de verkeerde slaapkamer. Men moet zich dus heel precies rekenschap ervan geven, hoe men deze methode gebruiken moet.

Een vraag, die zich daarbij voordoet, luidt: Moet men de schrijver op zijn woord geloven? Een romancier bijvoorbeeld verklaart over een personage, laten wij hem Paul noemen, dat deze, kleine Oedipus die hij is, een afkeer heeft van zijn vader. In het boek vinden wij evenwel allerlei blijken van de bewondering en de genegenheid van Paul voor zijn vader. Op grond van onze menselijke ervaring of op grond van onze psychologische kennis of op grond van een combinatie daarvan schrijven wij Paul juist een ongewoon grote liefde voor zijn vader toe. Hij ontveinst zich deze gevoelens, omdat ze hem in de weg zitten bij zijn eigen ontplooiing of omdat hij ze onmannelijk vindt of omdat hij zich conformeert aan de literaire mode van de vaderhaat.

Nu zijn er twee mogelijkheden: de auteur heeft deze

contradictie tussen zijn verklaring over Paul en de door hem aangebrachte symptomen bewust gearrangeerd om de lezer samen met Paul in het duister te laten rondtasten en het aan hem over te laten de waarheid, die immers altijd gemaskerd is, onder dat masker te ontdekken. In dat geval moet zijn verklaring over Pauls haat worden opgevat als vanuit Paul gedacht en voor wat de auteur betreft als een bewust toegepaste ironie. Deze auteur moet dus niet op zijn woord geloofd worden, maar wel naar zijn bedoeling, die aan de hand van andere woorden en door een psychologische duiding van de situatie moet worden opgespoord. Er ligt hier geen probleem, tenminste voor wie zulke psychologische duidingen kent en ze aanvaardbaar vindt.

De andere mogelijkheid is, dat de auteur, nauw met Paul verbonden of ten dele met dat personage samenvallend, zelf geloof hecht aan de geproclameerde haat, terwijl hij de hints naar het tegendeel, die in het verhaal te vinden zijn, niet als zodanig heeft bedoeld. In dat geval zit men wel met een probleem.

Men kan natuurlijk zeggen: wij hebben alleen te maken met de bewuste bedoelingen van de schrijver. (Het standpunt van Picard t.a.v. Racine). Wij moeten zijn werk opvatten als literatuur en niet als een psychologisch document. Door een psychoanalytische interpretatie, waarmee de criticus meer wil ontdekken dan de auteur heeft bedoeld te zeggen, betreedt hij niet alleen het vakgebied van een ander, maar hij oordeelt ook op grond van beperkt en geselecteerd materiaal en daarmee dus in strijd met de methoden die de psychoanalyse zelf ontwikkeld heeft.

In deze gedachtengang is dus ook Freuds bekende interpretatie van Hamlet, niet aanvaardbaar. Hamlets aarzeling om koning Claudius te doden werd door Freud, zoals men zich herinneren zal, in een theorie, die Ernest Jones heeft uitgewerkt, verklaard door zijn identificatie met de moordenaar van zijn vader op grond van zijn eigen verboden oedipale wensen.[38] Deze theorie maakt het nodig dat men Hamlet accepteert als het alter ego van Shakespeare en dat men de motivering van Hamlets aarzeling met de

door de auteur bedoelde gegevens onvoldoende vindt. Geen van beide stappen lijkt mij verantwoord. Ook de ingenieuze kunstgreep om de psychoanalytische interpretatie van Hamlet te redden door Jung's volgelinge Maud Bodkin lijkt mij niet geslaagd. Zij legt er de nadruk op, dat de analyse geen betrekking heeft op Hamlet als een werkelijk levende man en ook niet op de bedoeling die er in Shakespeare's geest geweest moet zijn. Wij analyseren, zegt zij, onze eigen ervaring, die wij krijgen bij het meebeleven van het spel door met alle hulpbronnen van onze eigen geest de woorden en de structuur van het drama dat Shakespeare ons gegeven heeft, te ondergaan.[39] Dat betekent dus dat wij het Oedipuscomplex uit Hamlet halen, omdat wij het er eerst instoppen. Miss Bodkin heeft in zoverre gelijk, dat de analyse die de criticus uitvoert, strikt genomen alleen betrekking heeft op zijn eigen ervaring. Maar daarbij moet men bedenken, dat het de criticus niet vrijstaat om de ideeën, die in zijn bewustzijn voorkomen, naar willekeur op een literaire ervaring los te laten terwille van de interpretatie. Hij moet een keuze doen. Hij moet het toepasselijke gebruiken en het andere op een afstand houden. Misschien kan Hamlets relatie tot zijn moeder door het Oedipus-mechanisme, zoals Freud het beschreven heeft, verduidelijkt worden. De toepassing van dat mechanisme daarentegen op Hamlets relatie tot zijn vader verschuift op een geforceerde manier een situatie die andersoortig is en die niet kan worden vereenvoudigd tot Freud's model.

Een principiële afwijzing van het toepassen van methoden als de psychoanalyse, omdat zij nieuwer zijn dan de literaire werken die men ermee bestookt, is hiermee niet bedoeld. Als men denkt aan de oude traditie, die dichters afhankelijk maakt van de inspiratie en aan hun eigen verklaringen, dat zij zich werktuigen voelen van hogere machten, dan is daarmee al de vergunning aan de criticus uitgereikt om verder te gaan in de interpretatie dan de grens die met de bewuste bedoeling van de schrijver getrokken is. Desgevraagd verklaart menige dichter dat hij niet weet wat zijn werk betekent. Het is de plicht van de criticus om met

alle beschikbare middelen te proberen erachter te komen. De schrijver moet dus inderdaad soms niet op zijn woord geloofd worden. Soms ook wel. Het verschil wordt niet afgelezen uit spelregels en ook niet uit gedragsregels die vastleggen hoe men op een betamelijke manier met de literatuur moet omgaan. De criticus heeft tot taak om met alle geschikte middelen te begrijpen en te waarderen. Hij kan zich niet beperken tot 'de woorden op de pagina', afzien van wat hij uit anderen hoofde weet, simuleren dat het werk niet door een mens geschreven is, op een bepaalde tijd, in een bepaalde situatie, maar als het gouden boek der Mormonen uit de hemel is gevallen. Hij kan niet afzien van het gebruik van psychologische methoden, die min of meer gênante waarheden aan de dag kunnen brengen, waarmee, zoals men zegt, niemand iets te maken heeft.

De grenzen verschuiven. Het is kenmerkend voor onze tijd, dat de literatuur steeds minder estetisch-formalistisch en steeds meer autentiek-documentair wordt. Zij stoot het al te literaire af en lijft leven in. In mémoires, brieven, dagboeken, reportages dringt de realiteit in de literatuur door. Taine had dit soort documenten al bij de letterkunde ingedeeld, omdat zijn criterium was het via de sentimenten kunnen terugvinden van de mensen. Men bestudeert de schelp, om zich het dier voor te stellen, dat erin gewoond heeft, aldus Taine, en op dezelfde manier vindt men in een document de sporen van een mens.[40]

Samen met deze verschuiving voltrekt zich een wijziging in de directheid van uitdrukking. De twee soorten circumlocuties, die de literatuur sinds de oudheid gebezigd heeft, de decoratieve en de euphemistische, raken achtereenvolgens in onbruik. Het onverbloemd taalgebruik voldoet aan een behoefte aan eerlijkheid, maar ook aan een neiging tot provocatie, waarin jonge taalgebruikers uitdrukking geven aan ergernis over de ouderen en ongeduld met bestaande toestanden.

Als oriëntatie-gebied van de jeugd is de literatuur onderhevig aan een middelpuntvliedende kracht. In een versnellende beweging wordt zij naar de grenzen getrokken, de

grenzen van het bewustzijn, van de moraal en van het betamelijke, waar de taboe's afbrokkelen, en het schandaal begint. Een criticus, die er iets van wil begrijpen, moet wel op de werkelijkheid letten, op de oorlogen en de dreigingen die in de kranten te vinden zijn.

De eerste weg van de kritiek, die door Huet verlaten werd en die nu door de critici van Merlyn is ingeslagen, is wat mooier geplaveid dan de aloude weg van de Letteroefeningen, maar het is dezelfde weg. Men huldigt er zonder het te beseffen nog steeds de regels van Aristoteles, die gesproken had van een ‘structurele eenheid van de onderdelen in dier voege, dat als een van hen verplaatst of verwijderd wordt, het geheel ontwricht en verstoord zal worden.’[41] ‘Aandacht voor de details van stilistische hulpmiddelen (wat genoemd werd “rhetorische kleuren”), de classificatie van figuren en het in tabellen onderbrengen van metra werd geïmporteerd van de theorie der rhetorica en in toenemende mate triomfeerde de opvatting van de vorm als louter ornament over oudere, instinctievere organische concepties. (...) De regels van de genres, die oorspronkelijk waren opgesteld als inherente wetten, werden mettertijd spelregels en in de praktijk vaak een verzameling pedanterieën, die de verbeeldingsarme lezer en criticus in staar stelde om te oordelen volgens een kant en klare maatstaf.’[42] Aldus Wellek's beschrijving van de literaire kritiek in de 18de eeuw, waarin wij nog wel iets van eigentijdse kritische idealen kunnen terugvinden.

Het spreekt vanzelf, dat de praktijk aan de gestelde idealen van de autonome structuur-analyse niet beantwoordt. In zijn formele bezigheden zijn de waardeoordelen binnen geslopen, zonder dat de criticus ze heeft opgemerkt. Terwijl hij denkt dat hij structuurproblemen oplost, hanteert hij voortdurend psychologische, levensbeschouwelijke en politieke opvattingen, die hij niet als zodanig herkent. Terwijl hij meent, dat zijn analyse uitsluitend naar objectieve criteria luistert, spelen zijn idiosyncrasieën een onbespied spel.

Het is duidelijk, dat alles wat op deze manier naar binnen

gesmokkeld is, onbeproefd, ongetoetst en vaak van geringe kwaliteit is. De criticus die meent dat hij de psychologie erbuiten laat, arbeidt niet alleen aan de bescherming van zijn vooroordelen, maar opereert bovendien met een onnodig gebrekkige psychologie, zoals de criticus, die meent dat hij de politiek erbuiten laat, gewoonlijk herkenbaar is als een geheide conservatief. Hetzelfde geldt voor geloof, levensbeschouwing en filosofie. De criticus, die meent neutraal te zijn en te kunnen analyseren zonder standpunt in te nemen op dat gebied, geeft de mogelijkheid van een gefundeerd standpunt prijs voor een stel lukrake opvattingen, waarvan de implicaties voor zijn kritiek, die er wel zijn, hem verborgen blijven.

Men moet erkennen, dat de kritiek volgens de andere methode, de kritiek die in het werk de auteur wil vinden, in vele gevallen gefaald heeft door aan het werk zelf niet toe te komen en daardoor ook de auteur te missen. Analyse en interpretatie zijn altijd noodzakelijk en het is een goed ding, dat daaraan in de literaire kritiek meer aandacht wordt gegeven. De andere weg van de kritiek, die volgens Huet historische en zedekundige oefeningen eist, noemde hij een moeilijke methode. De criticus, die volgens deze methode te werk gaat, heeft tot taak de geschriften die vlak bij de realiteit gelegen zijn en die er soms zelfs niet uitgekomen zijn, met begrip voor die realiteit te bekijken. Verder moet hij proberen het isolement van die andere literaire kunstwerken, die een wereld apart zijn, te doorbreken door ze te integreren in de wereld die hij vertegenwoordigt. Daartoe moet hij het werk opnieuw definiëren in de termen van die wereld. Voor deze herdefinitie is het nodig, dat hij het werk demythologiseert, d.w.z. dat hij laat zien, dat het geen creatie is in de metafysische betekenis van het woord, maar een communicatie van een menselijk auteur. Door het begrijpen van het werk en door de waarde ervan te bepalen wordt die auteur zichtbaar gemaakt als een soortgenoot en een lotgenoot die onze aandacht verdient.

Aan het eind van mijn rede gekomen betuig ik in de eerste plaats mijn dank aan Hare Majesteit de Koningin, die mij op deze plaats heeft benoemd.

Voorts dank ik U, *Mijne Heren Curatoren*, voor uw stoutmoedige, om niet te zeggen roekeloze voordracht. Ik weet, dat uw keuze een experiment is, opnieuw een experiment, nadat Verwey, Van Eyck en Minderaa al van buiten het vak geroepen waren om in Leiden de Nederlandse letterkunde te onderwijzen. Ik besef, hoezeer ik voor hen onderdoe, *moet* onderdoen, al heb ik het minder moeilijk doordat mijn werkterrein beknopter is. Denkende aan die traditie, die ik ten dele mag voortzetten, ben ik mij ervan bewust hoezeer ik mij zal moeten inspannen om Uw in mij gesteld vertrouwen niet al te zeer te beschamen.

Mevrouw en Mijne Heren Leden van de Academische Senaat,

Tot Uw kring te mogen toetreden beschouw ik als een grote eer.

Mevrouw en Mijne Heren Leden van de Faculteit der Letteren,

Ik begin mij in Uw midden al zo thuis te voelen, dat ik een van Uw vergaderingen heb durven verzuimen. Ik hoop intussen wel dat U daarin overmacht en geen gebrek aan waardering zult willen zien. Ik ben Uw Decaan en Uw Secretaris in het bijzonder dankbaar voor de hartelijke hulpvaardigheid, waarmee zij mij hebben ontvangen. Ik hoop verder op een goede samenwerking speciaal met die leden van de faculteit der letteren, die zich met de letterkunde van de andere talen en de algemene literatuur-wetenschap bezig houden.

Hooggeachte Minderaa,

Ik ben U zeer erkentelijk, dat U mij zo heuselijk bent tegemoetgetreden. Ik beschouw het als een buitenkans, dat U zo dicht in de buurt van de Universiteit woont, omdat U te allen tijde bereid bent, zoals U mij hebt verklaard, om mij zo nodig - en het zal wel eens nodig zijn - van Uw ervaring en adviezen te laten profiteren.

Waarde Zaalberg,

Ik prijs mij gelukkig, dat ik met U als naaste collega mag samenwerken en dat ik op Uw hulp en vriendschap kan rekenen, die U mij al zo ruimschoots hebt betoond.

Waarde Stutterheim,

Ik hoop, dat onze samenwerking, die U op zo'n vriendschappelijke wijze bent begonnen, door ons gezamenlijk op dezelfde voet zal worden voortgezet.

Waarde Dresden,

Al vertoeft U op aanzienlijke afstand van Leiden, ik wil niet nalaten op dit moment te zeggen, hoezeer het mij verheugt, dat de vriendschapsbanden uit onze gymnasiumtijd na ruim dertig jaar op deze voor mij onverwachte manier weer zijn aangeknoopt.

Waarde voormalige collega's van Het Parool,

Ik vind dit een goede gelegenheid om tegen U te zeggen, dat ik U dankbaar ben voor Uw collegialiteit en Uw vriendschap. De beste jaren van mijn leven heb ik mij in Uw midden gewijd aan een taak, die ik altijd belangrijk en meestal boeiend heb gevonden. Dat zijn onuitwisbare dingen.

Dames en Heren Studenten,

Het zal U duidelijk zijn - het is mij tenminste duidelijk - dat ik als vreemde eend in Uw bijt tegelijkertijd een moeilijke en een bevoorrechte positie heb. Ik moet meewerken om U een bevoegdheid te doen verwerven die ik zelf niet bezit. U zult merken, dat ik Uw vak, dat ik nooit als een vak heb beoefend (en daarin schuilt de moeilijkheid) een beetje anders bekijk dan de meesten Uwer. In sommige opzichten bekijk ik het minder goed, want ik sta er dichter bij. Ik voel er mij denk ik, ook meer bij betrokken, als bij een levenslange vriendin, met wie ik geen officiële, maar wel een gepassioneerde verhouding heb. En dat is dan mijn voorrecht. Juist deze vergelijking doet mij er aan denken, dat U door Uw leeftijd toch weer andere voorrechten geniet. U kent misschien de regels van Yeats, die het contrast tussen jonge dichters en oude geleerden tot uitdrukking brengen:

> Bald heads forgetful of their sins
> Old, learned, respectable bald heads
> Edit and annotate the lines
> That young men, tossing on their beds
> Rhymed out in love's despair

Het is een waarschuwing niet zozeer tegen de bedreiging der kaalheid als wel tegen het verliezen van het contact met de bronnen van de literatuur.

De literatuur, de oude zowel als de moderne, heeft veel meer met het leven te maken dan met de geleerdheid. Men kan ook zeggen, dat alleen die geleerdheid betekenis heeft, die de nauwe betrekking van de literatuur tot het leven in het oog houdt.

Ik hoop, dat ook U daarvan doordrongen zult zijn.

Ik heb gezegd.

Eindnoten:

1 Litterarische Fantasien en Kritieken I, Haarlem z.j. (1868), Voorrede.
2 Discours sur le style, Paris 1753. Buffon wijst erop, dat de mededeling van nieuwe feiten de duurzaamheid van geschriften niet waarborgt: ‘Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même.’
3 Onderzoek en Phantasie, Leiden 1838, Voorrede. Vooruitgang van Hildebrand (de eerste maal dat Nicolaas Beets zich zo noemde) verscheen in De Gids, okt. 1837, werd herdrukt in Proza en Poëzij en opgenomen in de Camera Obscura, vierde druk 1854.
4 Essais, Bordeaux 1580, II 10.
5 Pensées, Paris 1670. ‘Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition de matières est nouvelle; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.’ (Ed. Brunschvicg no. 22; Pléiade no. 66).
6 Volledige Werken, Amsterdam I, 1950 p. 215.
7 T.a.p. IX p. 605. Zie ook IX p. 519, 606 en I p. 413.
8 T.a.p. XXII, Haarlem, z.j. (1886) p. 132.
9 De Nieuwe Gids I, 2, p. 481-482, geciteerd bij G. Stuiveling, De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt, Amsterdam 1935.
10 Verzamelde opstellen, Amsterdam 1894.

11 De richting van de hedendaagsche poëzie, De Beweging IX, 1, 1913.
12 Aanteekeningen over rhetoriek, De Beweging IX, 1, 1913.
13 The sacred wood, London 1920, p. 42 e.v.
14 Stanley Edgar Hyman, The Armed Vision, rev. ed. New York 1955, p. 54
15 Paris, 1908.
16 Nieuwe Tucht, Amsterdam z.j. (1928), p. 8. De essays dateren uit 1918-1921.
17 Uit het gedicht 'Tweeërlei Dood', Vormen, Bussum, 1924.
18 Verzameld Werk II, 1961, p. 338. Het geciteerde is ontleend aan een beschouwing over Herman van den Bergh, gepubliceerd in de NRC van 10. X. 1925.
19 Inleiding bij Prisma, 1931.
20 Verzameld Werk I, Amsterdam 1950, p. 348 e.v.
21 Verzameld Werk II, Amsterdam 1955, p. 275 e.v.
22 Id. p. 289 e.v.
23 Verzamelde Beschouwingen, Den Haag, 1950, p. 190 e.v.
24 Ter inleiding, jan. 1932, opgenomen in Menno ter Braak, Verzameld Werk IV, Amsterdam, 1951, p. 268.
25 Vijf 5tigers, Amsterdam, z.j.
26 Merlyn I (1962) p. 2.
27 Practical Criticism, New York 1949.
28 F.R. Leavis, Education and the University, London 1943.
29 Merlyn III (1965) 2, p. 98.
30 T.a.p. 3, p. 169.
31 Art and artifice in Shakespeare, Cambridge 1933.
32 T.a.p. 6, p. 478.
33 T.a.p. 4, p. 268 e.v.
34 T.a.p. 6, p. 484.
35 Merlyn I (1962) p. 2.
36 Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Paris 1965: 'Toutes ces affirmations sont évidemment à prendre ou à laisser: elles sont audelà (ou en-deça) de la vérification, (p. 16).
37 Sur Racine, Paris 1963. In zijn 'Essais critiques' Paris 1964 heeft Barthes opgenomen 'Les deux critiques': deze twee soorten kritiek (de universitaire, positivistische of lansonistische en daartegenover zijn nieuwe kritiek) dekken zich niet met de twee wegen van de kritiek die in deze rede bedoeld zijn.
38 Freud, Traumdeutung 1900. Jones, Hamlet and Oedipus 1949, uitwerking van een tijdschrift-publikatie uit 1910.
39 Archetypal patterns in poetry, London 1934.
40 Histoire de la littérature anglaise I, Paris 1863, Introduction.
41 Poetica VIII, 14. Geciteerd by René Wellek, A History of Modern Criticism: 1750-1950 I The Later Eighteenth Century, London 1955, p. 18.
42 T.a.p. p. 19.